

LA PARADOJA REALISTA DE NUEVE CARTAS A BERTA

Alberto Nahum GARCÍA MARTÍNEZ

Nueve cartas a Berta (1965), la ópera prima de Basilio Martín Patino, está considerada como una de las puntas de lanza del Nuevo Cine Español (NCE), un movimiento artístico determinado por un fuerte realismo y una ética regeneracionista. El talante innovador del autor salmantino propició un debut que se insertaba en la tradición realista española desde un ángulo paradójico. Por un lado, *Nueve cartas a Berta* promueve un naturalismo que se acerca al detalle revelador, a los conflictos cotidianos, a los gestos sin aparente trascendencia, a los paisajes provincianos de forma casi documental, dejando entrar el discurrir de la vida en la diégesis patiniana. Junto a esta cualidad fuertemente neorrealista, la película ofrece también una ruptura formal –heredada de la Nouvelle Vague– que constantemente recuerda a la audiencia que se encuentra ante una ficción. Patino emplea la fragmentación narrativa, prolongados movimientos de cámara, quiebros rítmicos o diversos efectos de montaje como la inserción de fotos fijas, la variación de la velocidad de la imagen o leves saltos en la continuidad. Esta mezcla de realismo y anti-naturalismo conforma una paradoja que pretende dar expresiva cuenta de las dudas y tribulaciones del inadaptado Lorenzo Carvajal, extrapolando así para la audiencia los modos de vida y los conflictos que suscitaba aquella España de los sesenta.

Introducción: claves de la ficción realista en Patino

Nueve cartas a Berta asentó las características de la filmografía del autor salmantino, especialmente de sus fronteras propuestas de ficción. Con la cautela imprescindible con la que siempre conviene trazar categorías genéricas en un cineasta como Patino –donde la etiqueta de “ficción” ya supone amplias dosis de renovación y complejidad–, sus obras ficticias dibujan un espacio intelectual propio, con múltiples trasvases y semejanzas. *Nueve cartas a Berta*, *Del amor y otras soledades* (1969), *Los paraísos perdidos* (1985) y *Octavia* (2002) conforman un grupo de films con estilos y temas similares, donde se puede apreciar una línea discontinua entre la innovación formal de *Nueve cartas* y la complejidad barroca de *Octavia*. Obras por las que resulta posible seguir el rastro del desencanto: del inconformismo inane de Lorenzo Carvajal hasta la derrota existencial de Rodrigo Maldonado.

En cada una de esas cuatro propuestas –ficciones realistas todas ellas–, Patino demuestra que no hace cine digerible por el gran público: “Siempre he hecho cine para mí, lo que me gustaba”¹, afirma. Parte de su etiqueta como autor consiste en oponerse a las normas estrictas de un estilo complaciente con el espectador, animándole así a tomar parte activa en el proceso filmico: “Estoy convencido de que la única forma de hacer un cine moderno (...) está en la confianza en el espectador como ser humano vivo, en su colaboración, en dejar de tenerle como un retrasado mental”². Esto ha definido un estilo que se mueve a disgusto entre las estructuras y estéticas tradicionales. Cada una de las cuatro películas catalogadas como ficción cuenta con sus peculiaridades, pero pueden extraerse ciertas características formales y temáticas extensibles a todas ellas.

Desde el punto de vista formal, el rasgo esencial del cine de Patino lo constituye una reconocible voluntad de estilo, aunque propone una forma que resulta austera, poco retórica para los modos habituales. Sus películas –de apariencia casi naturalista– huyen del efectismo. Toda su obra mantiene una coherencia estilística de sobriedad, deudora del neorrealismo del NCE y del descubrimiento de la Nouvelle Vague³, en concreto, de Godard: “¡Aquello era por lo que yo estaba luchando! Un cine sin retórica, fuera de la *qualité* (que a mí me repugna), en definitiva, una liberación. Aunque, eso sí, los franceses lo hacían con más medios y yo de una forma muy provinciana”⁴. Si de Godard le diferenciaba la disposición de medios, el cine de Patino sí se asemeja al del francés por la importancia capital que adquiere el uso del montaje: la ruptura de la continuidad o el constante ensanchamiento del sentido de la imagen a través de la banda sonora, por ejemplo. A este respecto, Patino explicaba por qué constituye una de las claves conscientes de toda su obra, también de las películas ficticias: “Jugar con el montaje es lo que más me apasiona. No por el montaje en sí, que es algo meramente técnico, sino por la posibilidad de crear mundos distintos, que se salen de la realidad”⁵.

La preeminencia del montaje se apuntala con una voz literaria que se repite en cada uno de sus films de ficción. Oímos los pensamientos de los protagonistas y seguimos sus reflexiones en un intento que los guionistas comerciales tildarían de redundante. Patino recurre a la voz en *off*, por un lado, como un elemento ordenador y unificador de las diferentes partes del relato; por otro, le sirve para multiplicar los significados, aportar nuevas visiones o datos al devenir de la historia. Así explica el propio director su querencia por este recurso:

*No hay por qué tener miedo a la voz en off. El off de un personaje que se confiesa y se hace cómplice con el actor (...). Yo no la he utilizado nunca. La voz en off forma parte de la riqueza humana, del ser humano que se expresa con sinceridad y se comunica con los otros. Y las cosas que se dicen en off, del protagonista, no pueden ser de otra forma. No veo yo inconveniente en que sea una voz, digamos, poética*⁶.

La estructura en capítulos presente en *Nueve cartas a Berta* y *Octavia* –usada también en otras obras del director como *La seducción del caos* o diversos capítulos de la serie *Andalucía*– podría utilizarse para otorgar mayor claridad y racionalizar relatos difusos (en el caso de *Nueve cartas*) o demasiado confusos (*Octavia*). Sin embargo, la mezcla de estos elementos –montaje, voz, capítulos– produce una saturación que complica la trama y desestabiliza la claridad global. A pesar de esta complejidad en la unión de diversos elementos –de esta fusión de austeridad formal y densidad en la sala

de montaje—, estas ficciones conservan un aroma documental. La ciudad (Salamanca, Toro, Ávila o Madrid) está presente de forma viva. Las películas de Patino exhiben un gusto por el entorno, habitualmente provinciano, siempre castellano, donde se desenvuelve el conflicto de sus protagonistas. Esto confiere a sus historias una combinación de localismo y universalidad. Sus personajes suelen padecer una relación intensa con el exterior, algo que les influye en su crisis: han pasado vacaciones en Inglaterra, marchado a la capital española, vivido en Alemania o viajado por todo el mundo.

El desarraigo, la vuelta del viajero, ofrece una de sus constantes argumentales. Un regreso que contribuye a la crisis que padecen sus protagonistas. Lorenzo, María, Berta y Rodrigo son personajes en lucha personal e ideológica. Patino muestra seres que deben tomar decisiones que les determinarán profundamente. Figuras que tratan de huir o de volver. Y ante todos ellos, el director salmantino opta por dejarlos sumidos en el desasosiego o la resignación. Su cine, pues, respira pesimismo vital. Esa actitud de los personajes otorga a su cine de ficción un sentido derrotista, de seres condenados a la soledad. De hecho, sus películas siempre nos presentan a pocos protagonistas (la más coral es *Octavia*, donde otros dos personajes comparten el peso del relato de Rodrigo). Lo habitual es presentar a una persona en crisis —a lo sumo, una pareja— que escenifica sus dudas y sus conflictos. Tipos con los que entramos hasta el fondo de su alma gracias a la voz que nos acerca sus pensamientos, sus paseos solitarios o sus relaciones íntimas.

A pesar de la densidad de los conflictos personales de los personajes y de la complejidad a la hora de montarlos, la peripecia argumental se caracteriza por su levedad. Sus films no se definen por la trama de la historia, sino por el modo de contarla. El argumento estricto pasa a un segundo plano, resulta difuso, poco “cinematográfico”, en detrimento de una inclusión de ideas y reflexiones de calado ensayístico. Patino se expresaba así ante Bellido: “Quizá peco de excesivamente reflexivo, de personaje esponja que va absorbiendo de los demás, de poner ideas en películas que no se encuentran de forma lineal, como simples historias. Lo importante para mí son los simples gestos cargados con una gran intención. Pienso que es necesario para lograr un lenguaje más adulto. La simple sugerencia basta para decir las cosas”⁷. Esto implica un cine espeso, repleto de detalles reveladores que reclaman el esfuerzo del espectador para ser identificados.

Todas esas relaciones y pensamientos quedan atravesados por el tema de la libertad, capital en el cine patiniano: “Es un asunto que está en mi cine de una forma exagerada porque nos han reprimido mucho. Creo que hasta hace años el tema de la libertad era obsesivo en mí”⁸. Esta cuestión también asoma en sus películas ficticias, aunque en menor dosis que en los documentales. En sus historias, la libertad política establece un paralelismo con la personal: la asfixia del Franquismo tiene su correlación con la presentación de hombres atrapados en sus estructuras sociales, ahogados por la familia, la ciudad o la religión. Y algunos de sus personajes mantienen sus cadenas (Lorenzo, María) mientras que otros se liberan a cambio de verse abocados a la soledad (Berta) o la tragedia (Rodrigo). En cada una de estas figuras podemos encontrar cierta identificación protagonista-director. “Todas mis películas son autobiográficas —expresa el propio Patino—. Uno siempre habla de uno mismo, aunque se enmascare un poco”⁹. Como aventura el director, resultan visibles las fuertes coincidencias biográficas entre Martín Patino y sus personajes principales. Asuntos como el conflicto entre padres e hijos, la juventud provinciana, la presencia de Salamanca, la melancolía, la derrota de las utopías, la preocupación sobre la libertad o la pervivencia del pasado se entrecruzan con la evolución vital, política e ideológica del propio Patino.

Nueve cartas a Berta: realismo documental y ruptura narrativa

Tras repasar brevemente los rasgos que definen la ficción patiniana, a continuación nos detendremos en el análisis específico de sus *Nueve cartas a Berta*. Como ocurrió en muchos de los nuevos cines de los años sesenta el rasgo estilístico básico de esta ópera prima lo compone un realismo con un marcado acento formal. El éxito que supuso la historia de Lorenzo Carvajal fue considerable y su renovación estilística todo un choque en el anquilosado cine español de la época. El escritor y editor Carlos Barral la definiría con admiración en una carta enviada al director salmantino tras el estreno: “Vi las *Cartas a Berta*. Es, ciertamente, la mejor cinta española que he visto nunca. *El Tiempo de Silencio* de nuestro cine”¹⁰. La comparación resulta pertinente por el afán formal que reina en toda la película y por la importancia renovadora de esta obra en la cinematografía de los sesenta, como ocurría en literatura con la novela de Luis Martín Santos.

El primer rasgo estilístico que sobresale se refiere a la estructura adoptada: nueve cartas vertebran la historia de Lorenzo —la concepción original de la película constaba de once cartas, pero una de ellas no se rodó y la otra fue eliminada en el montaje final—. De este modo, la película adopta un hilo conductor episódico, una carta dedicada a cada tema y presentada con su título sobre un dibujo de aire medieval de José Luis Alcaín. Cada título cumple una función descriptiva de lo que se mostrará (“El regreso”, “El rosario en familia”, “La noche”, “Un domingo por la tarde”, “La excursión”), emotiva o sugerente (“A la sombra de las piedras doradas”, “Tiempo de silencio”) o bien con una finalidad irónica (“Pretérito imperfecto” y “Un mundo feliz”). Esta estructura poco usual fragmenta el relato y otorga un valor esencial a la voz del protagonista: melancólica, confesional, íntima y agobiada. El *off* de Lorenzo marca, desde el inicio, el tono y el estilo visual austero que recorre el film. Y otorga el aire literario que desprende *Nueve cartas a Berta*; no solo por la recurrente voz sino por las múltiples alusiones literarias: citas de Antonio Machado, menciones a clásicos españoles o la referencia intertextual de títulos de las epístolas como “Tiempo de silencio”.

Dentro de esa estructura, Patino utiliza un estilo realista que se aproxima a los pormenores significativos, a los gestos sin aparente trascendencia, a los paisajes salmantinos de manera documental, algo que, como dice Monterde, se debe a “la propia textura del film, mucho más próxima al *collage* de una gran diversidad de elementos visuales y sonoros (carteles, imágenes congeladas, voz en *off*, asincronías, músicas, etc.)”¹¹. Uniendo fondo y forma, se equipara ese estilo con el comportamiento errático y confundido del protagonista en su narración, lo que encuadra este film en el cine poético

del que hablaba Pasolini¹², donde el testimonio se acerca a la verdad por caminos alejados de la objetividad: la confesión íntima donde se entremezclan tiempos o la epístola personal que sugiere un aparente caos narrativo. En consonancia con este comportamiento aburrido de Lorenzo, toda la historia se fotografía de manera diáfana y cercana. La música de clavicémbalo de Carmelo Bernaola ahonda en esa suavidad sombría, medievalizante, triste y apagada como la vida del joven provinciano atrapado.

El realismo naturalista y cotidiano de *Nueve cartas a Berta* se aproxima también al documental por la poderosa presencia de los paisajes urbanos de Salamanca. Lorenzo pasea por una ciudad que se convierte en otro protagonista más de la película, determinando fuertemente al personaje principal. Fotografiados con claridad, sin efectos lumínicos, vemos calles, monumentos, plazas emblemáticas de la ciudad por donde se cuelan personajes reales que ignoran formar parte de una película de ficción: los alféreces en la Plaza Mayor o los grupos de curas sorprendidos en las caminatas de Lorenzo; aspectos que refuerzan el aliento neorrealista que impulsa al film.

Junto a esta calidad naturalista encontramos también cierta ruptura formal que constantemente recuerda a la audiencia que se encuentra ante una ficción. Es la paradoja realista que domina toda la película. Como apunta Del Amo, "el espectador asiste a una narración que continuamente se rompe, se detiene, se repite, en cierto sentido", otorgando al film un "original contenido dialéctico"¹³. La historia se nos exhibe en fragmentos, con ralentizaciones y juegos de cámara que en el fondo buscan, continúa Del Amo, "problematizar lo habitual, hacer irreconocible (para la mirada aburrida) lo cotidiano y, así, establecer las bases para una nueva actitud"¹⁴. Pero esa actitud no llega. Lorenzo merodea por el conformismo y estilísticamente eso se refleja en la última escena, donde todo vuelve a lo cotidiano, al naturalismo cercano, a la recuperación de la fluidez de tiempo y espacio: sin congelados, sin efectos, en el último plano de la película asistimos a un encuadre cercano de Lorenzo y su novia. Hablan de su recuperación, de la llegada de la primavera y de que otra vez se encuentran "todos felices". Mediante un ligero movimiento la cámara les rodea, se besan y contemplamos el río y la catedral al fondo. Todo ha vuelto a la normalidad.

Esta oposición entre realismo y ruptura narrativa refuerza la idea de que el estilo de la película está caracterizado por una voluntad de hacer evidente el montaje, una de las herramientas decisivas en la obra patiniana. Al igual que los cineastas de la Nueva Ola Francesa, Patino emplea diversos recursos para atacar la verosimilitud ilusionista del relato: inserta fotos fijas, varía la velocidad de la imagen o altera el montaje institucional habitual con pequeños saltos en la continuidad. Así explica Patino el uso de estos dispositivos: "Es sobre todo un recurso estético, una ruptura. De hecho, es un acto de rebeldía contra el neorrealismo (...), contra la forma 'naturalista' de filmar. Lo que pretendo es buscar otra expresividad, como la que tienen los pintores, que pueden desmenuzar la realidad desde varios puntos de vista. (...) En el fondo pretendía molestar al espectador, sacarle de la 'realidad' de la película, que fuera consciente de que aquello no era un NO-DO"¹⁵. De este modo, se intenta quebrar la continuidad realista del relato para aportar una sensación de narración personal, subjetiva, al compás de las reflexiones y quejas que Lorenzo va expresando en sus cartas. Este mecanismo "va mucho más allá de la novedad o el coyuntural 'distanciamiento' –afirma Castro de Paz– para lograr sutilísimos cambios de nivel o fértiles *ensamblamientos* entre el esquivo mundo diegético y la siempre latente presencia de lo que de *histórico* y doloroso tiene la materia 'real' situada ante la cámara"¹⁶. La ficción y ciertas semillas de realidad quedan fundidas por el ritmo, lento y difuso, que se adecua al que marcan las misivas en las que el protagonista trata de explicar su mundo a Berta, sus cadencias, sus tonalidades. Para afianzar ese ritmo nos encontramos con planos largos y sinuosos, movimientos complejos como el del recorrido final: oímos la voz de Lorenzo mientras un travelling se adelanta a él y su padre y filma en plano general, una vez más, la basílica salmantina.

En ese ensamblamiento entre lo diegético (Lorenzo y su padre) y lo real (Salamanca) se revela el cometido fundamental que juega la elipsis en *Nueve cartas*: "Todo lo que falta, que sugerimos por medio de la elipsis, es lo que hace la obra más rica, más abierta para que el espectador la imagine"¹⁷, afirma el director. En esta ocasión, las elipsis narrativas vienen motivadas por el tono memorialista de la cinta, por la voz de un Lorenzo que elige qué contar y qué ocultar a Berta y, por tanto, al público. El espectador debe completar los perfiles de Berta, el porqué vive en el extranjero, su relación pasada con Lorenzo. Así mismo, también rellena los huecos de las relaciones generacionales, del hastío del joven universitario en Salamanca. Un tono elíptico que guarda relación con los problemas censores¹⁸. Por ejemplo, el telón de fondo de la Guerra Civil constituye uno de los temas que la película maneja, siempre insinuando, entrando por las costuras de la narración sin resultar nunca evidente, como quería el propio Patino: "Un esfuerzo por comprender ciertas consecuencias de la larga y paralizante postguerra, la difícil relación con los protagonistas directos de la lucha y un sincero afán por comprendernos"¹⁹.

El aliento regeneracionista, el realismo ejemplarizante

Nueve cartas a Berta entronca con una temática característica de los nuevos cines de los años sesenta: el joven burgués en conflicto generacional con su familia; el revisionismo histórico-político –soterrado en el caso de cualquier película española durante la dictadura–; el contraste de la familia y el amor tradicional con nuevas formas venidas del extranjero; la amargura, la desorientación vital, el malestar cultural; o la falta de ilusión de la vida provinciana, de la que el joven protagonista intenta escapar.

Una crisis personal en la Salamanca de los sesenta que resulta simbólica, reconocible y extensible a toda una generación: "Su acierto –explica Patino– fue traducir al cine los sentimientos colectivos de su tiempo, conectando sinceramente con esos seres vivos que asumían las mismas verdades"²⁰. Patino asume la validez generacional de su película, de Lorenzo como espejo de muchos otros jóvenes a caballo entre el desencanto y las ganas de huir, entre el

peso del pasado y la promesa del futuro. El director, desde el inicio, era consciente de la resonancia universal del tema representado por su personaje: "Yo no he intentado nunca hacer la crónica de un estudiante. El tal estudiante, como tal, me tiene sin cuidado. Si hay crónica es en tanto en cuanto me sirve de vehículo para indagar en torno nuestro, en torno al inmovilismo, a un momento histórico muy sintomático, a unas cosas esenciales que están ahí, condicionándonos..."²¹.

Esos condicionamientos apuntan otro de los temas básicos de la película. Los personajes se encuentran limitados por el pasado y el escenario ruinoso y silenciado de la Guerra Civil. Las dos Españas enfrentadas. Los vencedores –quienes impusieron sus leyes– viven alrededor de Lorenzo. Los vencidos laten –no podía ser de otra manera a causa de la censura– tras la vida de Berta en el extranjero, cuyo padre, un catedrático, hubo de exiliarse en Gran Bretaña tras la guerra. De hecho, no existen apenas referencias directas al 36. Una es el homenaje a los Alféreces Provisionales en la Plaza Mayor de Salamanca; la otra, cuando Lorenzo visita el lugar donde habitaron los Carballeira –ahora convertido en una compañía norteamericana de petróleo– y rastrea sin éxito las señales de la Guerra Civil, sumidas en el olvido: "Me doy cuenta de que conozco muy mal lo terrible que debió de ser aquello de entonces", comenta el protagonista. La guerra y el pasado como tenues losas que enrarecen calladamente el ambiente. Un entorno en donde Lorenzo se siente prisionero, hundido en sus leyes no escritas:

Y de repente me viene como una depresión, como un hastío, como una necesidad de salir de aquí, donde sea... No hay nada que me llene, no espero nada, no sé qué será de mí en el futuro, para qué valdré, qué sentido tiene el acostumbrarse a vivir así, rutinariamente, sin alicientes, como en el rincón de un planeta parado, conforme a unas normas tan ajenas y viejas que no nos ayudan a vivir mejor, manteniendo y respetando unos intereses en los que no participo, ni me atañen absolutamente.

El opresivo entorno familiar, la desorientación vital juvenil, el desconcierto religioso, el caos afectivo y una ciudad gris producen el hartazgo de Lorenzo ("Aquí se pudre uno"; "Estoy cansado de pasarme la vida agradeciendo", son dos contundentes frases que la voz recita en sus cartas). Puesto ante sus contradicciones, la película nos enseña la lucha del protagonista por su libertad subjetiva, por coger las riendas de su vida y de su propia felicidad, por acatar sus propias leyes personales y olvidarse de las tradiciones que le atenazan. Pero se trata de una lucha imposible, de la crónica de un fracaso anunciado. Una escapada amarga donde Lorenzo acaba volviendo a su infelicidad, bajando los brazos ante la esperanza del cambio: "Lo terrible –subraya Patino– es que el chico no se rebela. Un chico de 18 ó 20 años no tiene formación para rebelarse, no le pidáis que sea un maestro, con una familia y una ciudad tan siniestras como las que le rodean. Creo que el final de la película es más duro así"²². Esta resignación vital contrasta con la combatividad de los protagonistas de las películas de otros disidentes anteriores, como por ejemplo los dibujados en los filmes de Juan Antonio Bardem.

Esa lucha, esa dicotomía entre la huida y el conformismo tiene su reflejo también, en la oposición entre espacios. En primer lugar, la España gris y franquista frente a la soñada libertad de Inglaterra. Después, el microcosmos agobiante y aburrido de una ciudad de provincias como Salamanca frente al universo cosmopolita –tanto como permitían aquellos años sesenta– de Madrid, con sus extranjeros, sus grandes edificios y sus bares donde sí se hablaba de política. En Madrid, Lorenzo atisba ese otro mundo, la escapada definitiva que ansía pero no tiene valor para llevar a cabo. Dentro de la propia Salamanca, también se oponen los espacios cerrados de las casas con el aire libre de las calles. Su domicilio se convierte en un lugar gobernado por el conflicto constante con sus padres, los reproches que le condenan a la sumisión: "Tiene uno que vivir callado. Y si veo las cosas de otro modo es que tengo la cabeza a pájaros, soy un ingenuo, no es esa la educación que he recibido...". El casino donde se refugia resulta un lugar aburrido, que adormece las conciencias a base de diversión fácil: "Me he hartado ya de andar haciendo el ridículo con nuestros trascendentalismos, cuando tan a gusto se puede estar comiendo y bebiendo bien, al brasero...". Por último, esta opresión de los lugares cerrados también se encuentra en la sentencia que Lorenzo le espeta a su amigo, en la habitación de su residencia: "Vámonos. Aquí se pudre uno". En estos casos, la única forma de apagar la insatisfacción vital la proporciona salir a pasear por la ciudad y dejarse empapar por ella, algo que, a la larga, tampoco calmará las ganas de huir de la ciudad del joven Lorenzo. Estas oposiciones espaciales prolongan su contigüidad en otros contrastes sociales o familiares: la sumisa familia Carvajal y los Carballeira, paradigma del exilio republicano; el monótono noviazgo con Mari Tere frente al estímulo de Berta o la divertida relación entre sus amigos franceses; la cerrada universidad de provincias en contraste con la más abierta de Madrid, donde hay extranjeros; la amistad del conformista y tedioso Benito frente al estimulante y transgresor Jacques; un casino envejecido y tradicional como lugar de ocio en oposición a un café madrileño repleto de jóvenes; todos estos contrastes evidencian, en definitiva, la lucha de lo viejo frente a lo nuevo.

Tras esos antagonismos encontramos lo que Bellido ha calificado como un "viaje al conformismo"²³ y Pérez Millán como "el principio de la escapada"²⁴. Un itinerario de ida y vuelta tanto interior (vital) como exterior (físico). Esta referencia al viaje adquiere un tono de derrota, de vuelta a casa con el cansancio de los vencidos y la moral del acomodado. Por eso, no resulta extraño –aunque sí desatinado– que algunas críticas "progresistas" de la época tacharan al film de "reaccionario". La razón que esgrimían es que *Nueve cartas* exaltaba un fracaso en la lucha por la libertad personal, sin acertar a comprender –como reprocha Pérez Millán a aquellos críticos– "que la supuesta crónica de una hipotética 'liberación' (...) habría supuesto un falseamiento mucho más reprochable de la situación, además de limitar la vigencia del film a un plazo infinitamente más corto y coyuntural"²⁵. En este aspecto, resulta interesante oponer a las críticas procedentes de cierto sector de izquierda la lectura que Álvaro del Amo hacía de *Nueve cartas a Berta* en su reseña para la revista *Nuestro Cine*:

El film es una crónica de los años cincuenta; una crónica valorada y repensada por el realizador; lo que no quiere decir, sin embargo, que se trate de una realidad vieja, sobrepasada, inactual (...). El film de Patino actúa como perspectiva dentro de su concreción histórica. Permite reconocer cómo, pese a los múltiples cambios producidos en la psicología del universitario, pese a las muy diferentes e incluso opuestas tensiones culturales, pese al mayor grado de 'posibilidades'

de que se disponen ahora con respecto a Lorenzo, las situaciones estructurales, las instituciones básicas permanecen incólumes, más reafirmadas si cabe a través de apariencias de participación colectiva²⁶.

Esta cita de Del Amo revela una de las acusaciones de peso que presenta la película. Lorenzo se encuentra atrapado por su incapacidad de elección, provocada por las estructuras sociales (familia, religión, universidad) de una España que, para el director, permanecía anquilosada y atrasada. A través de esta crítica, los nuevos cines entroncan con la tradición noventayochista del regeneracionismo: una mayor conciencia cultural y política, una sacudida ante una religión mal entendida que aumenta el sentido de culpabilidad y un cambio en unas estructuras familiares y afectivas que coartan la libertad interior y la determinación del protagonista.

Bibliografía

- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo, en colaboración con ARRANZ PARRA, Jesús, BELLIDO RAMOS, Adolfo y NÚÑEZ SABIN, Pedro (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia.
- BILBATÚA, Miguel, y RODRÍGUEZ SANZ, Carlos (1966): "Conversación con Basilio Martín Patino", *Nuestro cine*, nº52, pp. 8-21.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2003): "Nueve cartas a Berta. Sin remedios, sin facturas...", en HEREDERO, Carlos F., y MONTERDE, José Enrique, *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia, pp. 419-423.
- CASTRO, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia.
- DEL AMO, Álvaro (1967): "Reseña de Nueve cartas a Berta", *Nuestro cine*, nº62, p. 66.
- DEL AMO, Álvaro (1968): *Estudio preliminar al guión de Nueve cartas a Berta*, Ed. Ciencia Nueva, Madrid.
- HEREDERO, Carlos F. (2003): "En la estela de la modernidad. Entre el Neorrealismo y la Nouvelle Vague", en HEREDERO, Carlos F., y MONTERDE, José Enrique, *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia, pp. 137-162.
- MONTERDE, José Enrique (1997): "Nueve cartas a Berta", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995): flor en la sombra*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, pp. 610-613.
- PASOLINI, Pier Paolo, y ROHMER, Eric (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa. Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer*, Anagrama, Barcelona.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (2002): *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid.

Notas

1. Entrevista personal con Basilio Martín Patino (8-5-2005).
2. Entrevista de Miguel Bilbatúa y Rodríguez Sanz, *Nuestro Cine*, nº 52, 1966, p. 11.
3. Para ver la tensión en el NCE entre la influencia del neorrealismo y la Nueva Ola Francesa, véase el artículo de Carlos Heredero "En la estela de la modernidad. Entre el Neorrealismo y la Nouvelle Vague", en Carlos Heredero y José Enrique Monterde, *Los Nuevos Cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2003, pp. 144-150.
4. Entrevista en Adolfo Bellido, *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 207.
5. Entrevista en Bellido, *Un soplo de libertad...*, op. cit., p. 190.
6. Entrevista personal con Basilio Martín Patino (8-5-2005).
7. Entrevista en Bellido, *Un soplo de libertad...*, op. cit., p. 191.
8. Entrevista personal con Basilio Martín Patino (8-5-2005).
9. Entrevista personal con Basilio Martín Patino (8-5-2005).
10. Fotocopia reproducida en Bellido, *Un soplo de libertad...*, op. cit., p. 115.
11. José Enrique Monterde, "Nueve cartas a Berta", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Cátedra, Madrid, 1997, Madrid, p. 612.
12. Cfr. Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa. Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer*, Anagrama, Barcelona, 1970.
13. Álvaro Del Amo, *Estudio preliminar al guión de Nueve cartas a Berta*, Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1968, p. 26.
14. Del Amo, *Nueve cartas a Berta*, op. cit., p. 27.
15. Declaraciones a Bellido, *Un soplo de libertad...*, op. cit., p. 190.
16. José Luis Castro de Paz, "Nueve cartas a Berta. Sin remedios, sin facturas...", *Los Nuevos Cines en España...*, op. cit., pp. 421. La

cursiva y las comillas pertenecen al original.

17. *Declaraciones hechas por Patino para Bellido, Un soplo de libertad...*, op. cit., p. 57.

18. *Para conocer los detalles de la peripecia que la película mantuvo con la censura puede consultarse Juan Antonio Pérez Millán, La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual, 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2002, pp. 76-77.*

19. *Declaraciones a Antonio Castro, El cine español en el banquillo, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p. 317.*

20. *Declaraciones a Castro, El cine español en el banquillo, op. cit., p. 311.*

21. *Entrevista de Bilbatúa y Rodríguez Sanz, Nuestro Cine, op. cit., p. 10.*

22. *Entrevista personal con Basilio Martín Patino (8-5-2005).*

23. *Bellido, Un soplo de libertad...*, op. cit., p. 60.

24. *Pérez Millán, La memoria de los sentimientos...*, op. cit., p. 73.

25. *Pérez Millán, La memoria de los sentimientos...*, op. cit., p. 90.

26. *Álvaro Del Amo, Nuestro Cine, nº 62, junio, 1967, p. 66.*